Programm

des

Kgl. Gymnasiums
in Ulm

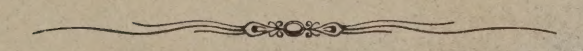
zum

Schlusse des Schuljahrs 1881—82.

Inhalt:

Theokrit und die Idyllendichtung
von Professor Dr. Knapp.

Schulnachrichten über das Schuljahr 1881—1882
vom Rektor.



Ulm.

Wagnersche Buchdruckerei (Arnold Kuthe).

1882.

1882. Progr. Nr. 528.

Theokrit und die Idyllendichtung.

Theokrit ist ohne Frage der bedeutendste Dichter, wo nicht der einzige wahrhafte Dichter der alexandrinischen Zeit; und wenn es auf den Erfolg ankäme, der seinen Dichtungen zu Theil geworden ist, so könnten wir ihn kühnlich den grössten Dichtern des Alterthums überhaupt zur Seite stellen. Für den grossen Beifall, den Theokrits Poesie im Alterthum fand, zeugt u. A. „die zum Erstaunen grosse Zahl der Handschriften“ (Bernhardy), sowie die ansehnliche Schaar gelehrter Grammatiker, die sich mit der Erklärung seiner Werke beschäftigte (vgl. Fritzsche, de poetis Gr. bucol. p. 32 ss.). Er selbst konnte mit Stolz von sich sagen, dass er, und zwar als junger Mann, von seinen Zeitgenossen als der besten Dichter einer anerkannt sei — *κἠμὲ λέγοντι πάντες ἀοιδὸν ἄριστον* sagt er in einem Gedichte, das ohne Zweifel eine Scene aus seiner Jugend schildert (Id. 7, 37); wo freilich nicht ausgeschlossen ist, dass er das was er erst in spätern Jahren besass rückschauend in die Zeit seiner Jugend projicirt hat. — Von Nachahmern kennen wir den Smyrnäer Bion und den Syrakusier Moschos, und unter den Römern vor Allen Vergil, der sich ausdrücklich rühmt (Ecl. 6, 1) in des syrakusischen Dichters Fussstapfen zu wandeln, übrigens auch fast in jedem Verse seiner Eklogen die Spuren des Meisters erkennen lässt. Vollends unter den Modernen hat der von Theokrit ausgestreute Same zahllose Früchte hervorgebracht; bezeichnet man doch mit dem Namen, den Theokrits Werke tragen, bis auf den heutigen Tag eine allenthalben gepflegte Dichtungsgattung, die, soweit sie sich auch von ihrem Ursprung entfernt haben mag, doch mit ihm noch zusammenhängt. In Deutschland finden wir schon in Karls des Grossen Tagen Spuren der Nachahmung des antiken Idylls (s. Scherer, Gesch. d. deutschen Litt. S. 53) und von Opitz bis auf unsere Zeit reicht eine Kette von Dichtungen, die auf Theokrits Einfluss direkt oder indirekt zurückzuführen sind und theils in allerhand Äusserlichkeiten seine Spuren an sich tragen, theils eine innere, geistige Verwandtschaft mit ihm zeigen.

Theokrit ist der einzige gewesen, der in einer Zeit des Niedergangs, die sich sonst darauf beschränkte, die alten Stoffe und Formen zu conserviren, durch sorgfältige Behandlung aufzuputzen und ihnen womöglich den Schein des Neuen zu geben, etwas wenn nicht völlig Neues, so doch Lebenskräftiges und also Originelles zu schaffen vermochte, der den glücklichen Blick hatte, auf dem reich kultivirten Felde der griechischen Litteratur ein bescheidenes Fleckchen zu entdecken, das noch weiterer Pflege harrte, und dem das entsprechende Mass von Kräften gegeben war, diesen Fleck anzubauen und somit eine wirkliche Lücke auszufüllen. Jedermann kennt Theokrit als den Schöpfer und Meister des Idylls.

Was nun aber dieses theokritische Idyll eigentlich sei, darüber herrschen vielfach unklare Vorstellungen, und es scheinen auch die Gelehrten in einem nicht unwichtigen Punkte über diese Frage getheilter Meinung zu sein.

Sehen wir zunächst von der ursprünglichen Bedeutung des Namens Idyll ganz ab und fragen wir, welchen Sinn man demselben heutzutage beilegt, so finden wir, dass Manche das Wort als gleichbedeutend mit Hirten- oder Schäfergedicht gebrauchen und darunter eine poetische Darstellung von Scenen aus dem Hirtenleben verstehen, demnach den Idyllendichter Theokrit als Verfasser von Hirtengedichten in diesem Sinne betrachten. Mit dieser Ansicht mag man, wofern nur der immer noch manchmal vorschwebende Gedanke an eine sentimentale Schilderung des Hirtenlebens als eines idealen Zustandes reinster Unschuld und ungetrübten Glückes bei Seite gelassen wird, nicht Unrecht haben, da allerdings der höchste Ruhmestitel Theokrits auf den Hirtengedichten oder, wie der alte Name lautet, den bukolischen Gedichten beruht, und da diese bukolischen Gedichte vielleicht — denn hierüber sind die Gelehrten nicht einig — die Zustände des Hirtenlebens schildern wollen. Allein jedenfalls bedarf die hierauf fussende Bestimmung noch einer Ergänzung; man darf den Begriff Idyll nicht auf naturgetreue Schilderungen aus dem Hirten- und Bauernleben einschränken, sondern muss ihn ausdehnen auf Schilderungen aus dem Alltagsleben überhaupt; denn Theokrit bewegt sich ebensogern unter den Bürgern seiner Heimatstadt Syrakus, wie unter den Hirten der sicilischen Berge. Er verdankt seinen Ruhm zwar hauptsächlich seinen bukolischen, aber doch auch — um den alten Namen für seine Schilderungen aus dem städtischen Leben zu gebrauchen — seinen mimischen Idyllen. Auf den bukolischen und mimischen Gedichten ruht die eigenthümliche Bedeutung des sicilischen Poeten, in ihnen ist das Wesen des theokritischen Idylls beschlossen; diejenigen seiner Werke, welche keiner dieser beiden Klassen angehören, können wir, obwohl sie auch Idyllen heissen, für unsere Frage füglich unberücksichtigt lassen.

Nun ist es aber, wie soeben angedeutet wurde, nicht ausgemacht, ob das bukolische Idyll Theokrits wirklich Zustände des Hirtenlebens schildern will. Bergk sagt in seiner in der Encyklopädie von Ersch und Gruber (I. Sekt. 81) enthaltenen Geschichte der griechischen Litteratur: mit der lyrischen Poesie hängt die sog. idyllische Dichtung (gemeint ist die bukolische) enger zusammen als man gewöhnlich annimmt. Theokrit geht zunächst gar nicht darauf aus, Zustände des Hirtenlebens zu schildern, sondern er will Hirtenlieder dichten und ist daher in dieser Poesie wesentlich als lyrischer Dichter zu betrachten. Bernhardy dagegen bezeichnet (Grundriss der gr. Litt. 2. Th. 1. Abth. 3. Bearb. S. 511 ff.) die Hirtengedichte ebenso wie diejenigen, welche uns das Thun und Treiben der Stadtbürger vorführen, als „Bilder des Volkslebens" und ist geneigt, sie als einen feinen Nachwuchs, als eine Verjüngung der dorischen Komödie dem Drama zuzuweisen. Bernhardy also betrachtet die bukolischen Gedichte als wesentlich gleichartig mit den mimischen; ein Unterschied zwischen denselben besteht für ihn nur hinsichtlich des Gebiets, aus dem beide Klassen ihre Stoffe entnehmen; für Bergk dagegen sind die bukolischen Gedichte als lyrische toto genere verschieden von den mimischen, deren dramatischen Charakter er ohne Zweifel auch anerkennt.

So ist es denn vielleicht nicht ganz überflüssig, wenn sich die vorliegende Arbeit die Aufgabe stellt, auf Grund einer näheren Betrachtung der bedeutenderen Gedichte Theokrits auf die Frage nach dem Wesen und Charakter des Idylls, wie es sich bei diesem Dichter findet,

und damit nach der dichterischen Eigenthümlichkeit Theokrits selbst eine Antwort zu suchen. Verf. verhehlt sich nicht, dass die Philologen vom Fach aus seinem Versuche nichts Neues erfahren werden, tröstet sich aber damit, dass Schulprogramme nicht ausschliesslich für Fachmänner bestimmt sind.

Überblicken wir die Werke Theokrits, so finden wir unter einem gemeinsamen Titel eine bunte Manchfaltigkeit der verschiedenartigsten Dichtungen vereinigt. Ein Römer hätte dieser Sammlung den Titel saturae geben können; Theokrits Gedichte heissen bekanntlich εἰδύλλια und est ist (z. B. von Fritzsche und Bergk) die Ansicht aufgestellt worden, dass derselbe nichts anderes bezeichne als was ohne Zweifel Ennius und auch noch Lucilius mit dem Titel saturae bezeichnen wollten, nämlich „vermischte Gedichte". Gemeinsam ist allen Gedichten Theokrits, wie schon das Diminutivum εἰδύλλιον besagt, der kleine Umfang. Es war seine Überzeugung, dass seine Kraft so wenig wie die seiner Zeitgenossen der Ausführung grossartiger Entwürfe gewachsen sei. Er lässt (Id. 7, 45) einen seiner Freunde auf die Dichter schelten, welche in langathmigen Gedichten mit Homer wetteifern wollen; diese „Hähne, welche dem Sänger von Chios ins Gesicht krähen", sind ihm so verhasst wie ein Baumeister, der Gebäude hinstellt wie Berge[1]). — Betrachtet man aber diese „vermischten Gedichte" im Einzelnen, so findet man, dass sie der Mehrzahl nach selbst wieder Mischgattungen der Poesie angehören, wie denn die Vorliebe für Vermengung der verschiedenen Gattungen als eine charakteristische Eigenthümlichkeit der alexandrinischen Periode gilt, die durch solche Kreuzungen etwas Neues hervorzubringen suchte. So kommt es, dass man bei den meisten der 30 Gedichte, die Theokrits Namen und den Titel εἰδύλλιον tragen, im Zweifel sein muss, welcher Gattung man sie zuzuweisen habe.

Die Id. 24 „der kleine Herakles"[2]) und 25 „Herakles der Löwentödter" sind ohne Frage als kleine E p e n zu bezeichnen; hiezu kommen noch die epischen Hymnen Id. 22 „die Dioskuren" und 26 „die Bacchantinnen". Erzählende Gedichte sind ausserdem Id. 19 „der Honigdieb", das eine Anekdote von Eros erzählt, und 23 „der Liebhaber", eine Novelle, die als warnendes Exempel eine traurige Geschichte von verschmähter Liebe und bestrafter Hartherzigkeit berichtet. Rein l y r i s c h sind die Liebesgedichte Id. 12 „der Geliebte" und Id. 29 und 30 „der Liebling", sowie Id. 28 „der Spinnrocken"; die drei letzteren sind auch in lyrischen Massen gehalten. Der Lyrik sind wohl auch die Lieder zu Ehren der Könige, an deren Hof sich Theokrit aufhielt, zuzuweisen, die Id. 16 „die Huldgöttinnen oder Hieron" und

---

[1]) Wahrscheinlich spielt Theokrit mit diesen Worten auf seinen jüngeren Zeitgenossen Apollonios von Rhodos, den Verfasser der Argonautika an; wie Fritzsche (im lat. Commentar S. 216) hier auch einen Ausfall auf Kallimachos finden kann, der allerdings auf Theokrit nicht ganz gut zu sprechen war, verstehe ich nicht. Kallimachos hat sich doch nicht mit Homer in Wettstreit eingelassen und war ganz der Ansicht Theokrits, dass man in der Beschränkung auf wenig umfangreiche Aufgaben den Meister zeigen müsse (μέγα βιβλίον μέγα κακόν).

[2]) Auf die Kritik der Echtheit der einzelnen Gedichte einzugehen ist hier nicht möglich; R e i n h o l d hat (de genuinis Th. carminibus etc. Jenae 1819) dem Theokrit so ziemlich alle Gedichte ausser den bukolischen und mimischen, nämlich 12. 17. 19—30, abgesprochen; A h r e n s verwirft Id. 18—28. Andere haben die Überlieferung vertheidigt; Einstimmigkeit ist in Betreff keines einzigen von den verdächtigen Gedichten erzielt worden.

17 „Loblied auf Ptolemaios“. Alle andern Gedichte sind Mischformen. Dem Epos stehen nahe und gehören ihm mindestens dem Stoffe nach an Id. 11 „der Kyklop“, Id. 13 „Hylas“, Id. 18 „Helenas Hochzeitlied“, weichen aber vermöge der Einkleidung und Behandlungsweise vom Epos ab, sofern Id. 11 und 13 sich als poetische Episteln darstellen, welche bestimmt sind durch den erzählten Mythus einen bekümmerten Freund zu trösten, und sofern Id. 13 in der monologischen Liebesklage des Kyklopen Polyphem, welche den Mittelpunkt bildet, dramatischen Charakter annimmt und Id. 14 in dem Hochzeitsgesange für Helena der Lyrik sich nähert.

Was sonst unter Theokrits Namen überliefert ist, zeigt insofern Verwandtschaft mit dem Drama, als in diesen Dichtungen nicht sowohl der Dichter selber das Wort führt, als vielmehr es den von ihm vorgeführten Personen überlässt, in deren Rede und Gegenrede sich eine Art von Handlung vor unsern Augen entwickelt. Die einen dieser Gedichte haben einen Prolog und Epilog, worin in kurzer Erzählung der Dichter uns über die Situation, in welcher die nachfolgende Handlung vor sich geht, bez. über das Resultat der Handlung ins Klare setzt, den andern fehlt diese erzählende oder beschreibende Zuthat. In den meisten sind den auftretenden Personen Lieder in den Mund gelegt, welche mitunter den Hauptinhalt des Ganzen ausmachen. — Zu diesen in dialogischer oder monologischer Form gehaltenen Gedichten Theokrits gehören einmal die nach dem Vorgange der Scholien gewöhnlich als *μῖμοι* bezeichneten Id. 14 „Aischines und Kyniska“ und 15 „die Syrakusanerinnen beim Adonisfest“ sowie 2 „die Zauberinnen“ und sodann die noch übrigen 12 Gedichte, nämlich Id. 1 „Thyrsis oder das Lied“, 3 „das Ständchen“, 4 „die Hirten“, 5 „die Wettsänger“, 6 desgl., 7 „das Erntefest“, 8 „die Wettsänger“, 9 desgl., 10 „die Schnitter“, 20 „der junge Rinderhirt“, 21 „die Fischer“, 27 „Liebesgespräch“. Die hier in zweiter Linie genannten Gedichte und ausserdem der schon oben angeführte Κύκλωψ gehören hinsichtlich der behandelten Gegenstände alle demjenigen Gebiete an, welches die eigentliche Domäne Theokrits bildet, nämlich dem bukolischen.

Wenn wir uns nunmehr zu der Betrachtung der Gedichte Theokrits im Einzelnen wenden, welche, wie oben angegeben, den Zweck verfolgt, eine klare und richtige Vorstellung von der Eigenthümlichkeit des theokritischen Idylls und damit von der dichterischen Individualität Theokrits zu gewinnen, so werden wir uns hiebei nicht auf die bukolischen und mimischen Gedichte zu beschränken haben, wiewohl Theokrit nur in den bukolischen und mimischen Dichtungen wirklich Bedeutendes hervorgebracht hat und nur diesen, und zwar vornehmlich den bukolischen, seine fast beispiellose Wirkung auf die Nachwelt verdankt, und wiewohl jene oben berührte Meinungsverschiedenheit der Gelehrten, nach welcher Seite hin, der lyrischen oder dramatischen, der Schwerpunkt der Gedichte Theokrits falle, sich zunächst auf die bukolischen Dichtungen bezieht. Die lyrischen Gedichte allerdings können wir unberücksichtigt lassen, was aber die epischen betrifft, so gehören sie zwar, wenn sie überhaupt von Theokrit herrühren, woran ich für meine Person nicht zweifle, jedenfalls einer Periode des Dichters an, in welcher er sich noch nicht zur Selbständigkeit und künstlerischen Reife durchgearbeitet hatte, sondern im Banne des Herkömmlichen festgehalten war und unsicher tastend das Gebiet, auf welchem seine Kraft sich bethätigen konnte, suchte. Indessen können sich doch gerade in solchen Studien und Skizzen Spuren der in den reiferen Werken zur Entfaltung kommenden Eigenthümlichkeiten finden, die für das Verständniss dieser letzteren zu verwerthen sind.

So mag denn einmal darauf hingewiesen werden, dass in dem epischen Hymnus auf die Dioskuren (Id. 22), welcher im Ganzen die Abhängigkeit des Dichters von der Tradition

sehr deutlich erkennen lässt (vgl. hierüber Holm, Gesch. Siciliens im Alterth. 2, 301), doch andererseits in der Ausführung einer einzelnen Scene eine erfreuliche Selbständigkeit und wirkliche Meisterschaft zu Tage tritt; in den Versen 54—74 nämlich erhebt sich die Darstellung zu dramatischer Lebendigkeit, so dass die Erzählung des Dichters in einen Dialog der Hauptpersonen Amykos und Polydeukes übergeht, wo in rascher Wechselrede die Roheit des barbarischen Königs und die liebenswürdige Humanität der griechischen Helden ganz vortrefflich charakterisirt wird. — Sodann aber sind von den dem Sagenkreise von Herakles entnommenen epischen Gedichten zwei wohl einer näheren Beachtung werth, da wir in ihnen deutliche Spuren einer selbständigen Gestaltung des Stoffs und einer eigenthümlichen Behandlungsweise finden. Es sind dies die Id. 24 „der kleine Herakles“ und 25 „Herakles der Löwentödter“.

In dem erstgenannten — es handelt sich um Darstellung des bekannten Abenteuers mit den von Hera gesandten Schlangen — überrascht uns von vornhinein die Situation, in die uns der Dichter versetzt und die Art, wie er sie ausmalt. Er führt uns nämlich in die Kinderstube der Alkmene und beschreibt umständlich wie es da zugeht: nachdem die Kinder gebadet sind und sich satt getrunken haben, legt sie die Mutter in des Vaters Erzschild, der als Wiege dient, und die Köpfe der Knaben streichelnd spricht sie über die Kinder den Abendsegen; dann setzt sie die Wiege in Bewegung und die Kleinen schlafen ein. — Wir sehen, dass hier der Dichter nicht sowohl erzählend fortschreitet als vielmehr in behaglicher Schilderung verweilt; indem er sich anschickt uns ein Ereigniss zu berichten, das die göttliche Abkunft und erhabene Bestimmung seines Helden beweisen soll und auch so von Teiresias gedeutet wird, zeigt er uns ihn als Menschen in menschlicher Umgebung, und zeichnet ein kleines Genrebild aus dem Familienleben mit dem liebevollen Eingehen ins Einzelne, mit dem Humor, der einem solchen Bilde wohl ansteht. Diese lebendig schildernde Detailmalerei findet sich auch in der nun folgenden Erzählung von den Schlangen; so wird nicht vergessen, dass Iphikles, als die Schlangen nahen, strampelnd die Decke abwirft (*διελάκτισε χλαῖναν* V. 25). Und nachher, nachdem das Wunderbare erzählt ist, schlägt der Dichter noch einmal den Ton an, mit dem er begonnen hat: die Mutter hört zuerst das Geschrei des Iphikles und erwacht; aber statt selbst aufzustehen, weckt sie ihren Mann; denn lähmende Furcht hat sie befallen: schnell soll er sehen, was es gibt, nicht erst die Schuhe anziehen; hört er denn nicht, wie der Kleine schreit? Und licht ist's im Hause, obwohl es Nacht ist, es muss etwas Besonderes sein. Der Gemahl steht gehorsam auf, langt sein Schwert, das über der Bettstatt hängt, vom Nagel, mit der einen Hand den Gurt fassend, mit der andern die Scheide lüpfend. Dann ruft er, da indessen die übernatürliche Helle verschwunden ist, nach Licht, und eine Magd, die draussen bei der Mühle ihr Lager hat, hört es und gibt den Ruf weiter; die Diener kommen mit Lichtern herbei und man sieht, was Arbeit der kleine Held gemacht hat. Nachdem sodann die Weissagung des Teiresias über die Zukunft des Knaben berichtet und ausführlich erzählt ist, von wem er erzogen und worin er unterrichtet worden, schliesst das Gedicht abermals scherzhaft mit der Hinweisung auf den gesegneten Appetit, mit dem der Knabe gebratenes Fleisch und dorischen Pumpernickel verzehrt habe, dass ein feldumgrabender Mann satt geworden wäre — eine Seite des Helden, die vielen komischen Dichtern (u. a. dem Epicharmos in seinem Busiris und wohl auch in der Hochzeit der Hebe, vgl. Lorenz, Epicharmos S. 128 ff.) als Zielscheibe ihres Witzes dienen musste.

Das zweite dem Heraklessagenkreise angehörige Gedicht, Id. 25 „Herakles der Löwen-

tödter“ ist unvollendet. Der Anfang fehlt und es zeigt in der Mitte eine oder zwei Lücken, die nicht mangelhafter Überlieferung zugeschrieben werden können. Es zerfällt in zwei nicht ganz gleiche Hälften (V. 1—152, 153—281), welche je eine Erzählung bieten. Dem wandernden Herakles, so erzählt der erste Theil, gibt ein Ackersmann, der jetzt im Alter als Baumaufseher dient [1]), Auskunft über die Heerden und den ganzen reichen Besitz des Augeias, in dessen Gebiet sich der Held befindet, nennt die vier Hauptstandorte der Heerden, lobt die Beschaffenheit der Weide, auf der sie sich gerade befinden, weist auf die Ställe, indem er die Bäume in deren Umgebung rühmt, auf die Hütten der Knechte, und gibt schliesslich eine Vorstellung von der ungeheuren Ausdehnung des königlichen Gebietes, nicht ohne durchblicken zu lassen, wieviel eine solche Oekonomie zu thun gebe. Dann führt er ihn auf seinen Wunsch zum Augeias. Als sie in der Nähe des Gehöftes angekommen sind, stürzen die Hunde auf Herakles los, während sie den Alten umwedeln; dieser treibt sie mit Steinen drohend und scheltend zurück, wobei er sich im Stillen über ihre Wachsamkeit freut, und ergeht sich sodann in Betrachtungen über die Klugheit dieser Thiere, denen nur das Vermögen den gefährlichen vom harmlosen Wanderer zu unterscheiden abgehe. Sie kommen zum Gehöfte mit Sonnenuntergang, als nach einander die Schafheerden und die Rinderheerden von der Weide heimkehren und brüllend die gewohnten Gehege und Ställe füllen. Die verschiedenen Geschäfte der Viehknechte werden geschildert, das Anlegen der Knieseile zum Behufe des Melkens, das Ansetzen der saugenden Kälber, die Käsebereitung, das Einsperren der Stiere. Der König, begleitet von seinem Sohne und Herakles — wir haben nicht erfahren, dass und wie Herakles dem Könige vorgestellt worden — besichtigt sein Besitzthum, und hier wird die Schilderung des Reichthums des Königs ergänzt durch die Beschreibung der 300 dem Helios geweihten Stiere, an deren gewaltigstem Herakles eine Kraftprobe ablegt. — Herakles und des Königs Sohn Phyleus gehen sodann nach der Stadt — wie diese heisst und was dort geschehen soll, wissen wir nicht — und als sie den von den Ställen durch den Weingarten führenden Fussweg, wo nur einer hinter dem andern gehen kann, verlassen haben und auf die Heerstrasse gekommen sind, wo sie neben einander gehen können, befragt Phyleus den Fremdling, ob er vielleicht derjenige sei, welcher kürzlich den Löwen im Zeushaine von Nemea getödtet und empfängt ausführlichen Bericht über die That. Dieser Bericht bildet das Hauptstück des zweiten Theils.

Man sieht, es fehlt dem Gedichte an der inneren Einheit; auch die Ergänzungen, die man versucht hat (s. Fritzsches lat. Comm. S. 169), können das Gedicht nicht zu einem Ganzen machen; die beiden Hälften klaffen auseinander. Die Schilderung des Heerdenreichthums des elischen Königs und die Erzählung des Löwenkampfes haben gar nichts mit einander zu thun und sind ganz äusserlich in Zusammenhang gebracht, sofern das Löwenfell des Herakles Veranlassung zu der erwähnten Kraftprobe bei den Stieren des Helios gibt und nachher dem Phyleus nahe legt, nach dem Löwenkampfe zu fragen. Man könnte vermuthen, dass wir in dem Gedichte ein Bruchstück (oder genau genommen zwei Bruchstücke) aus einem von Theokrit beabsichtigten grösseren Epos über die Thaten des Herakles zu erkennen haben;

---

[1]) So ist doch wohl V. 1. *τὸν δ' ὁ γέρων προσέειπε, φυτῶν ἐπίουρος ἀροτρεύς* zu verstehen? Vgl. Hehn, Culturpflanzen S. 65: schon bei Homer sind es die Greise, deren Obhut die Bäume anvertraut sind — — mit dem Ochsengespann Furchen ziehen gilt für das Werk der Jünglinge und Männer; Od. 18, 356 ff.

allein dass der Dichter in einem die Thaten des Herakles erzählenden Epos den Kampf mit dem nemeischen Löwen episodisch hätte vom Helden berichten lassen, wie in unserem Gedichte geschieht, lässt sich nicht annehmen (Fritzsche, deutscher Comm. besorgt von Hiller). Wir mögen also das Gedicht ansehen wie wir wollen, es ist unfertig, und war von vorn herein nicht dazu angethan je fertig zu werden. Allein es zeigt in seinem ersten Theile die Eigenthümlichkeit, die oben vom „Herakliskos“ hervorgehoben wurde: es ist dem Dichter nicht in erster Linie darum zu thun, eine bedeutende Handlung zu erzählen, sondern er ergeht sich mit Behagen in einer ausführlichen Schilderung, bei welcher er auch das Kleinste und Unbedeutendste verwerthet, um nur ein recht lebendiges Bild zu geben. Der alte Mann, welcher dem Herakles den Weg zeigt, wird (V. 3 ff.) als eine Art von ländlichem Philosophen charakterisirt einmal durch die Begründung, die er dem Ausdruck seiner Bereitwilligkeit Auskunft zu geben hinzufügt, und dann nachher (V. 78 ff.) durch die Betrachtungen, die er über die wunderbare Natur des Hundes anstellt. Dann folgt die ausführliche Beschreibung der königlichen Güter und schliesslich sehen wir die Tausende und aber Tausende von Schafen und Rindern und sind Zeugen von all den manchfaltigen Verrichtungen ihrer Pfleger. Das Alles ist nicht sowohl Erzählung als Beschreibung, aber in der That eine poetische Beschreibung wie sie sein soll, eine solche nämlich, die nicht dem fertigen Bilde erklärend und deutend nachfährt, sondern das Bild vor unsern Augen entstehen lässt.

Fassen wir uns aber neben dieser glücklichen Schilderung die oben berührten Mängel in der Composition des Ganzen ins Auge, so werden wir uns an die bei Besprechung der Dioskuren hervorgehobene Unselbständigkeit des Dichters in Gestaltung seines Stoffes neben lebendiger Ausführung einzelner Scenen erinnern und sagen müssen: hier und dort zeigt es sich dass, wenn Theokrits schöpferische Kraft grösseren epischen Entwürfen nicht gewachsen ist, er dafür in der anschaulichen und lebendigen Vorführung kleiner Bilder und Scenen eine rühmliche Stärke besitzt.

Abgesehen aber von der Neigung und Kunst zu charakterisiren und zu beschreiben, die wir in den Dioskuren, im Herakliskos und im Löwentödter mehr oder weniger deutlich haben hervortreten sehen, ist es im letzteren (nämlich im ersten Theile) auch der Gegenstand, der unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht: ländliche Natur, ländliche Zustände, die Beschäftigungen und das Gebahren des Landmannes sind es, die uns hier mit augenscheinlicher Liebe aufs Anschaulichste geschildert werden; es ist Theokrit der Bukoliker, dem wir hier zuerst begegnen.

Worauf es uns hier ankam, das ist, zu zeigen, dass in den unfertigen und unselbständigen Jugendwerken Theokrits sich eine eigenthümliche Richtung nachweisen lässt, nämlich die Vorliebe des Dichters für die Beschreibung, für breite Schilderung von Situationen und charakteristische Zeichnung des Gebahrens und Gehabens der auftretenden Figuren mit liebevollem Eingehen in das Detail, soweit es irgend dazu beitragen kann, die Anschaulichkeit der Bilder zu erhöhen. Wenn nun über der behaglichen Ausmalung der einzelnen Bilder der strenge Zusammenhang der Handlung versäumt wird, wenn die Erzählung hinter der Beschreibung zurücktritt, so ist dies ohne Zweifel ein Fehler in einer epischen Dichtung, die eben Handlung darstellen soll. Dieser Fehler verschwindet aber, sobald der Dichter sich auf ein Gebiet begibt, wo die Beschreibung, die charakteristische Zeichnung, die ἠθοποιία die Hauptsache ist und sein soll.

Auf dieses Gebiet folgen wir nun Theokrit, indem wir uns zu den in dialogischer

oder monologischer Form gehaltenen Gedichten und zwar zunächst zu den sogenannten Mimen wenden, nämlich zu den Id. 2 „die Zauberinnen“, Id. 14 „Aischines und Kyniska“, Id. 15 „die Syrakusanerinnen beim Adonisfest“. Von zweien derselben, Id. 2 und 15, geben schon die Scholien an, dass Theokrit sie nach dem Muster eines Mimus oder „Lebensbildes“ des Sophron, eines Zeitgenossen des Euripides, gedichtet, bez. Einzelnes aus einem solchen Mimus entlehnt habe. Aber auch von Id. 14 hat man Grund anzunehmen, dass ihm ein *ἀνδρεῖος μῖμος* des Sophron zum Muster gedient habe.

In dem zuerst genannten Gedichte sehen wir ein syrakusanisches Mädchen, Simaitha, die sich mit ihrer Magd Thestylis auf einen Kreuzweg begeben hat, um durch allerhand Zaubergebräuche unter Anrufung der Selene und Hekate das Herz des ungetreuen Geliebten zu sich zurückzuzwingen. Das Gedicht malt uns auf das Anschaulichste das nächtliche Treiben der beiden Mädchen und weiss durch gewisse Kunstmittel ein lebhaftes Gefühl des Schauders beim Leser hervorzubringen. In der Exposition V. 1—16 werden wir rasch und ungezwungen über das was vor sich gehen soll ins Klare gesetzt, indem Simaitha die mitgebrachten Requisiten des Zaubers: Lorbeerzweige, Zaubertränke, den Holzbecher mit purpurrother Wollflocke überblickt und sich versichert, dass nichts fehlt, und erfahren die Veranlassung, welche die Mädchen hergeführt hat. Dann wendet sich Simaitha betend an Selene und Hekate und beginnt die heilige Handlung; der Zauberkreisel dreht sich — also soll der Ungetreue ihr Haus umkreisen — sie lässt Gerstengraupen ins Feuer streuen, sie verbrennt einen Lorbeerzweig, hernach ein Wachsbild — so soll Delphis in Liebesglut vergehen; dann opfert sie unter Anrufung der Göttin Kleie und gebietet der Magd, als die Göttin, durch das Geheul der Hunde angemeldet, dem Kreuzwege sich naht, die Becken zu schlagen. Die Stille, die über dem Meere und in den Lüften herrscht, bringt ihr sodann die Unruhe ihres schmerzdurchwühlten Herzens zum Bewusstsein: dreimal giesst sie ein Dankopfer aus und fleht zu der Göttin, dass der Geliebte jede andere Liebe vergessen möge wie Theseus Ariadne; zu ihr möge er, von rasender Liebe gepeinigt, zurückkehren; den Saum seines Gewandes, den er einmal verloren, zerzupft sie und wirft ihn in die Flamme unter verzweifelten Klagerufen über Eros, der ihr das Blut aussaugt, wie ein Blutegel. Dann spricht sie den Vorsatz aus, einen Salamander zu einem Gifttranke für Delphis zu zerquetschen und gebietet der Magd einstweilen eine Zaubersalbe unter Verwünschungen an seine Thürpfosten zu schmieren. Damit wird die Magd entlassen, die heilige Handlung ist beendet (V. 63). — Allein gelassen erzählt nunmehr Simaitha dem Monde die Geschichte ihrer Liebe. Diese Erzählung bewegt sich womöglich noch mehr als das Bisherige in Detailschilderungen oder wenigstens in der Hervorhebung gewisser Einzelheiten, die darauf abzielt uns gewissermassen zu nöthigen, dass wir uns von der dargestellten Handlung und den betheiligten Personen ein genaues Bild machen: es geschah bei Gelegenheit einer Prozession, an welcher sich auch des Eubulos Tochter Anaxo als Kanephore betheiligte, und welcher die Aufführung vieler Thiere, z. B. einer Löwin, besonderen Glanz verlieh, dass Simaitha sich durch ihre thrakische Amme Teucharida bewegen liess auszugehen; sie trug ein Schleppkleid aus Byssos und hatte dazu von Klearista eine Mantille (*ξυστὶς*) entlehnt; mitten im Fahrwege, beim Hause des Lykon, begegnete ihr Delphis und Eudamippos, wie sie, blonden Flaum auf den Wangen und von Schönheit strahlend, weit herrlicher als der Mond, von der edlen Mühe des Gymnasiums kamen. Ihn sehen und wie rasend lieben war eins; von der Prozession sah sie nichts mehr; seither verzehrte sie sich in Liebe — folgt eine ausführliche Beschreibung

der Symptome der Krankheit — lief in das Haus aller zauberkundigen alten Weiber und schickte endlich die getreue Thestylis aus, um bei der Palästra des Timagetos auf Delphis zu lauern und ihn herzurufen. Er kommt — wieder wird der Zustand, in den das Erscheinen des Ersehnten Simaitha versetzt, genau beschrieben — und ist schlau genug, nicht rücksichtslos von dem Rechte, das ihm die Einladung gewährt, Gebrauch zu machen, sondern wie ein schüchterner Werber, die Augen zu Boden geheftet, steht er vor ihr, um ihr über Scham und Reue hinwegzuhelfen; er wäre selbst gekommen, wenn sie ihn nicht hätte rufen lassen, mit Äpfeln im Gewand, den Weisspappelkranz mit purpurner Binde auf dem Haupte, und hätte sich, wäre er abgewiesen worden, mit seinen Genossen den Eingang erzwungen [1]). Seither war Simaitha glücklich im Besitze des Geliebten, nie störte ein Vorwurf ihre Zärtlichkeit, aber gestern hat sie von der Mutter der samischen Flötenspielerin Philiste und der Melixo vernommen, dass er liebt und da er schon zwölf Tage sie nicht besucht hat, wärend er früher drei-, viermal des Tages kam und oft seine Ölflasche bei ihr abstellte, wenn er von der Palästra kam, so weiss sie, dass er eine andere liebt [2]). Darum also will sie durch Zauber sein Herz sich wieder zuwenden und sollte es ihr nicht gelingen, ihn mit Gift vergeben. Mit einem innigen Grusse an den Mond und die Sterne, in welchem die Verzweiflung des Mädchens in sanfte Wehmuth sich zu lösen scheint, schliesst das Gedicht.

Das Idyll zerfällt, wie schon aus der Inhaltsangabe hervorgeht, in zwei Theile. Beide zeichnen uns mit der grössten Anschaulichkeit Bilder aus dem syrakusanischen Leben; eine fortschreitende Handlung haben wir im ersten Theile so gut wie gar nicht: Simaitha steht auf dem Kreuzwege und lässt der Reihe nach all die Hexenkünste spielen, die ihr die Zauberinnen, deren Haus sie in ihrer Noth aufsuchte (V. 90 f.), beigebracht haben. Die Zahl und die Reihenfolge dieser Ceremonien ist willkürlich; man könnte die Ordnung umkehren, man könnte einige weglassen (so wenig man eine einzige missen möchte), man könnte welche hinzufügen, ohne dass die Sache wesentlich anders würde; aber wie sie nach einander, untermischt mit den Schmerzensausbrüchen des verzweifelnden Mädchens an unserem Auge und Ohr vorüberziehen, setzen sie sich zu einem Gemälde zusammen, dessen packender Realismus uns sozusagen leibhaftig in die Situation stellt, und im Verein mit der wundervollen Schilderung der landschaftlichen und natürlichen Umgebung — der einsame Kreuzweg im Mondschein, die tiefe Stille der Nacht, die nur einmal durch das Geheul der Hunde unterbrochen wird — wirklich etwas wie ein Gefühl des Grauens in uns erweckt; nicht wenig trägt hiezu bei der nach 4 Versen immer wiederkehrende refrainartige Zuruf an den Zauberkreisel mit dem darauf gebundenen Wendehals, dessen Drehung die Ceremonie eröffnet (V. 23) und unablässig begleitet.

---

[1]) V. 124: *καί μ' εἰ μέν κ' ἐδέχεσθε, τὰ δ' ἦς φίλα* (oder *τάδ' ἦς φίλα*) erklärt Fritzsche: si me excepissetis, natio ista, i. e. amica cohors, fuisset vere amica d. h. das Völkchen meiner Freunde wäre (euch) gut Freund gewesen. Hiller: „*τάδε* die Aufnahme bei Dir. In dem Nachsatze *τ. ἦ. φ.*, welcher wörtl. genommen einen auffall. schwachen u. matten Eindr. macht, haben wir viell. eine Redeweise des tägl. Lebens zu erkennen.“ Das Letztere glaube ich auch, möchte aber *τάδε* nicht auf die Aufnahme beziehen, sondern ganz allgemein „diese Dinge, die Dinge“ gefasst wissen und erklären: nahmt ihr mich auf, (so war's) gut; wo nicht u. s. w.

[2]) Es ist ein auffallender Verstoss des Dichters, wenn er die Simaitha in V. 124 sagen lässt: *κοὔτε τι τῆνος ἐμὶν ἐπεμέμψατο μέσφα τό γ' ἐχθές*, während wir V. 157 erfahren, dass er seit 12 Tagen das Haus der Geliebten wider seine sonstige Gewohnheit nicht mehr betreten hat. Merkwürdiger Weise berührt keiner der mir zugänglichen Commentare diesen offenbaren Widerspruch.

Der zweite Theil scheint allerdings Handlung im eigentlichen Sinne zu haben; die Liebesgeschichte wird in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, die jedes für sich betrachtet interessant genug sind, erzählt. Allein sie wird eben als eine Episode von Simaitha erzählt und dient dazu uns den Zustand, in welchem wir das Mädchen vor uns sehen, verständlich zu machen; und abgesehen davon merkt man deutlich das Bestreben des Dichters, unsere Aufmerksamkeit bei den verschiedenen Situationen, die er malt und deren Ausmalung ihm offenbar eine Hauptsache ist, festzuhalten (vgl. die Inhaltsangabe). Auch in diesem zweiten Theile haben wir einen Refrain, indem je nach 5 Versen die Erzählerin sich unterbricht mit dem Anruf an den Mond: hör doch, wie mir die Liebe ins Herz schlich, hehre Selene! Erst gegen den Schluss, da sie erzählt, wie ihr Unglück sich vollendete (von V. 136 an) scheint sie sich zu vergessen und bringt ohne Unterbrechung ihren Bericht zu Ende. Im zweiten Theile dient der Refrain auch dazu, uns über der rasch fortschreitenden Erzählung nicht vergessen zu lassen, dass wir uns noch nicht mit Simaitha auf dem Kreuzwege befinden, kurz in der Situation, die der Dichter malen will, festzuhalten.

Es ist aus verschiedenen Gründen nicht möglich, auch die übrigen mimischen Idyllen in gleicher Ausführlichkeit zu besprechen. Es mag genügen hervorzuheben, dass der Dichter auch in Id. 14 und 15 uns nicht eine spannende Handlung vorführen will, die uns dadurch interessirt und fesselt, dass sie sich auf ein bestimmtes Ziel zubewegt und in demselben ihren natürlichen und nothwendigen Abschluss findet. Wer denkt beim Lesen der Adoniazusen (Id. 15) an ein schliessliches Resultat, zu welchem sich das was vor unseren Augen vorgeht zuspitzen würde? Das Interesse des Lesers wird vielmehr ausschliesslich von den einzelnen Scenen, die ihm vorgestellt werden, in Anspruch genommen und richtet sich nicht mit Spannung auf die Zukunft; mit anderen Worten, was der Dichter erreichen will und erreicht, das ist ohne Frage die Schilderung der beiden Bürgersfrauen in ihrem Leben und Treiben zu Hause und in ihrem Gebahren auf der Strasse und im Gewühl des Volks, die Zeichnung zweier Typen ihres Geschlechts, wie sie jeder Leser des Dichters kannte und wie er sie eben darum mit besonderem Vergnügen im poetischen Spiegelbilde erblickte. Dass der Besuch der Gorgo bei Praxinoa und der gemeinschaftliche Ausgang der Frauen gerade aus Anlass des Adonisfestes stattfindet ist völlig Nebensache; der Dichter hätte tausend andere Veranlassungen finden können; dass er gerade diese wählt, hat seinen Grund darin, dass sie ihm Gelegenheit bietet, das Lob des Ptolemaios und seiner Gemahlin anzubringen, ohne dass wir darum dieses Compliment vor dem König als den eigentlichen Zweck des Gedichtes anzusehen hätten [1]).

Eher könnte man in „Aischines und Kyniska“ (Id. 14) eine Handlung finden, wiewohl auch hier, ebenso wie in den „Zauberinnen“, diejenigen Vorgänge, die eigentlich unsere Spannung erregen, erzählt werden und nicht vor unseren Augen sich abspielen. Was wir mit ansehen, das ist nur die Begegnung zweier syrakusanischer Herren, von denen einer dem an-

[1]) Dies scheint Fritzsches Meinung zu sein, wenn er (de poetis Gr. buc. S. 15) sagt: Theocritus — excoluit illud quod in animis hominum robustorum integrum adhuc spirabat genus, poesin pastoralem. Cujus quidem poeseos virtus et altitudo in hoc videtur posita, quod dum factum simplex refert remotissimum a turbis et contentionibus terrarum dominos exagitantibus, huic tamen ipsi facto res eas quae praesenti tempore maximae geruntur implicat: cujus rei sunt luculenta exempla laudes Ptolemaei id. XIV et XV intextae; wobei man sich namentlich auch darüber wundern muss, dass Id. 14 und 15 zur poesis pastoralis gerechnet werden, mit der sie doch nicht das Mindeste zu thun haben.

dern sein Liebesleid klagt und dafür den Rath empfängt unter die Soldaten zu gehen. Immerhin aber ist die Erzählung der Liebesgeschichte, die wir in dem Gespräche der beiden Jünglinge erhalten, also eben dasjenige, wodurch das Stück aus der Schilderung einer Situation zur Vorführung einer Handlung fortschreitet, dem Dichter hier offenbar Hauptsache und der eigentliche Zweck, nicht wie in den „Zauberinnen“ Mittel. Aber hinwiederum müssen wir sagen, dass in dieser Erzählung selbst eine Detailmalerei zu Tage tritt, die in diesem Zusammenhang zwar nicht stört, aber doch auffallend ist und darauf hinweist, dass der Dichter an solch breit ausgemalten Bildern seine besondere Freude hatte und dass er solche vorzuführen als seine eigentliche Aufgabe betrachtet. Was soll, könnte man fragen, im Munde des verzweifelnden Liebhabers Aischines die vollständige Mittheilung des Speisezettels, überhaupt die so gar behagliche Schilderung des feinen Schmauses, bei welchem ihm die unerhörte Kränkung von Seiten seiner Geliebten widerfuhr? Der Grund ist, wird man sagen, dass dem Aischines, eben weil er seit jener Stunde gar keinen andern Gedanken mehr fassen kann, alle die Einzelheiten mit vollster Lebendigkeit vor die Augen treten, sobald er dem Freunde seine Liebesgeschichte zu erzählen beginnt. Gewiss, und die Kunst des Dichters ist zu rühmen, der seine Schilderung so geschickt anzubringen wusste, dass sie motivirt erscheint; allein der erste Grund, warum er sie anbrachte, liegt doch wohl in seiner Absicht seinen Lesern gelegentlich das Bild eines Gelages vorzuführen, das, da die Sicilier berühmte Esskünstler waren (vgl. die Stellen bei Lorenz, Epicharm S. 92 f.), in Sittengemälden aus Sicilien nicht fehlen durfte. Denn dass mit dem Titel: sicilische oder vielmehr syrakusiche Sittengemälde, Sittenbilder aus der Stadt der Charakter der mimischen Idyllen Theokrits bezeichnet wird, das bedarf wohl nach dem Bisherigen keiner weiteren Ausführung.

Es bleiben uns noch diejenigen Gedichte dialogischer Form zu betrachten, welche jedenfalls durch die behandelten Gegenstände sich wesentlich von den übrigen unterscheiden, nämlich die bukolischen Idyllen oder Hirtengedichte. Ob auch die Art der Behandlung des Stoffs hier eine wesentlich andere ist, als in den übrigen dialogischen Gedichten Theokrits, ergibt sich vielleicht eben aus unserer Betrachtung.

Wir beginnen mit dem Κύκλωψ (Id. 11), denn derselbe nimmt unter den anderen bukolischen Gedichten insofern eine gesonderte Stellung ein, als eine dem heroischen Epos entstammende Figur, der Kyklop Polyphemos, mit vorwiegender Betonung seiner Eigenschaft als sicilischer Hirt und Bauer vorgeführt wird.

Das Gedicht ist an den Freund Theokrits, den milesischen Arzt Nikias gerichtet, der, wie es scheint, von Liebeskummer geplagt, es sich gefallen lassen muss, dass der schalkhafte Dichter ihm, der freilich als kundiger Arzt und Freund der neun Schwestergöttinnen die einzige Arznei, die den Liebesgram heilt, nämlich die Gabe der Musen, gar wohl kennt (V. 5 f.), den plumpen Kyklopen mit seinem ungeschlachten Liede gewissermassen als Muster und Beispiel hinstellt. Nach der Einleitung, die uns kurz erzählend über die Situation, die Liebe Polyphems zu der Nymphe Galateia, unterrichtet, folgt der Gesang des Kyklopen (ἄειδε τοιαῦτα V. 18), und schliesslich (V. 80) berichtet eine kurze Bemerkung über den Erfolg des Heilmittels. — Der „Gesang“ des Kyklopen nun beginnt mit einer Klage über die Sprödigkeit der Nymphe (V. 19—29); nennt dann den Grund derselben, die Hässlichkeit Polyphems, und verbreitet sich über die Vorzüge, die diesen leidigen Umstand aufwiegen, nämlich den Heerdenreichthum des Kyklopen, seine Fertigkeit im Syrinxspiel und Gesang, und die Geschenke, die

er der Geliebten bereit hält (V. 30—41), woran sich naturgemäss die Einladung an Galateia schliesst, zu ihm zu kommen, nebst einer Schilderung des angenehmen Lebens auf dem Lande; lässt sich ja doch auch der Hässlichkeit einigermassen abhelfen (V. 42—53). Übrigens würde sich der Kyklop auch dazu verstehen, Galateia im Meere aufzusuchen und ihr Geschenke zu bringen, wenn er nur könnte; er gedenkt wirklich schwimmen zu lernen (V. 54—62). Folgt eine neue Einladung an Galateia, ihr Element zu verlassen und sein Hirtenleben zu theilen (V. 63—66). Schliesslich bringt dem Kyklopen ein Wuthausbruch gegen seine Mutter, die an Galateias Hartherzigkeit Schuld sein soll, zum Bewusstsein, dass er den Verstand verloren habe; er sucht sich über die Sprödigkeit der Nymphe mit dem Gedanken zu trösten, dass es noch andere Galateen, und schönere, gebe (V. 69—79).

Dieser Erguss des Kyklopen wird nun, wie bemerkt, vom Dichter als ein Lied bezeichnet, das er gesungen habe, um sich vom Liebeskummer zu befreien; allein wer die Verse 19—79 ohne die Einleitung liest, wird schwerlich ein Lied darin erkennen: das Geständniss der eigenen Hässlichkeit und diesem gegenüber die Schilderung des Reichsthums des Kyklopen, nachher das Gepolter über seine Mutter u. s. w. — all das ist doch nicht lyrisch; und überdies: nicht nur fehlt es an strophischer Gliederung, die man bei einem Liede erwartet, wenn auch nach der obigen Analyse das Ganze in annähernd gleiche Abschnitte zerfällt (die Versuche strophische Gliederung nachzuweisen s. bei Fritzsche Arg. Id. XI, der seine Aufzählung schliesst: cavendum ne-viri puerilia tractare dicamur), sondern der Kyklop selbst gibt auch zu erkennen, dass er nicht der Meinung ist ein Lied zu singen; denn er macht unter den Vorzügen, die geeignet seien Galateia zu gewinnen, auch seine Kunstfertigkeit im Syrinxspiel und Gesang geltend: auf der Syrinx aber verstehe ich zu spielen, wie keiner der Kyklopen, wenn ich dich, mein Süssapfel, und mich zumal besinge oftmals in tiefer Nacht (V. 38 ff.). Wenn er jetzt eben ein Lied sänge, würde er doch nicht so sagen, sondern etwa: und wie ich singen kann, davon hast du hier eine Probe u. s. w. — So wenig als Jemand die Worte, die im 2. Idyll Simaitha spricht, für ein Lied erklären wird, trotzdem dass sie ganz deutlich durch den Refrain in Strophen getheilt sind, eben so wenig oder noch weniger können wir die Expektoration Polyphems für ein Lied erklären; wir haben vielmehr in dem Κύκλωψ abgesehen von der Einleitung und dem Schluss dramatischen Charakter zu erkennen; es ist ein Monolog, dem wir uns die aus den Wellen hervorlugende Galateia zuhörend denken mögen; das Gedicht ist ein Mimus, der sich von den sonst als Mimen bezeichneten Gedichten nur dadurch unterscheidet, dass er nicht eine Scene aus dem wirklichen Leben vorführt, sondern aus der Sagenwelt. Die Entstehung des Ganzen könnte man sich etwa so vorstellen: Theokrit dichtete einen Mimus Κύκλωψ; diesen Mimus hatte er Veranlassung seinem liebekranken Freunde Nikias zu widmen und gab ihm durch Einleitung und Schluss, die er hinzufügte, den Charakter einer Epistel, in welcher er schalkhaft dem Freunde den Kyklopen als Muster hinstellt. Da er ihm aber, wenn er ihm zugleich im Ernste zusprechen wollte, kaum einen anderen Rath geben konnte als: suche Trost für dein Leid im Lied (denn eine direkte Hinweisung auf den Trost, den der Kyklop V. 76 sich selbst spendet, wäre plump gewesen); so bezeichnete er das, was er den Kyklopen sagen liess, als ein Lied. — Übrigens betrat Theokrit mit diesem Mimus ein Gebiet, auf dem er viele Vorgänger und Nachfolger hatte. Polyphem, der schon bei Homer eine starke Anlage zur komischen Figur hat, wurde bekanntlich als solche im Drama von Euripides und Epicharm verwendet, von beiden freilich nicht als Liebhaber der Galateia — was

hinsichtlich Epicharms mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus den Fragmenten hervorgeht — sondern in seiner Begegnung mit Odysseus; dasselbe gilt von dem italischen Dichter Oenonas (Ath. I, 19 nach Lorenz Epicharm S. 26); den verliebten Polyphem stellte der Dithyrambiker Philoxenos aus Kythera (Scholion zu Id. 11 in Ahrens' Ausg.) in einem „Schäferspiele" dar, welches „den dramatischen Formen so nahe stand, dass vom Dithyrambos wenig mehr als ein musikalischer Text übrig blieb" (Bernhardy). Ausserdem werden mimische Darstellungen dieses beliebten Gegenstandes erwähnt Ar. Plut. 290; Hor. Sat. 1, 5, 63; Epi. 2, 2, 125. — Auch ist das 11. Idyll nicht das einzige, in welchem Theokrit den schmachtenden Kyklopen auftreten lässt; auch im 6. Idyll hat ihm Polyphem als Vorwurf dienen müssen. Doch ist hier noch nicht der Ort, auf dieses Gedicht näher einzugehen.

Es ist nicht uninteressant, mit dem Κύκλωψ das 3. Idyll (Κῶμος) zu vergleichen, in welchem wir einen Ziegenhirten in ähnlicher Situation finden wie dort den Kyklopen. Der Ziegenhirt zieht vor die Behausung seiner Geliebten Amaryllis, die ihn verschmäht, und klagt erfolglos, wie es scheint, sein Herzeleid. Hier haben wir nicht einen erzählenden Prolog und Epilog, sondern in einer Art von dramatischer Exposition (V. 1—5) tritt sofort der Hirt auf und wir hören, wie er seinem Genossen Tityros aufträgt die Heerde zu weiden, derweil er der Liebsten vor die Thür zieht, um ihr ein Ständchen zu bringen (κωμασδῶ ποτὶ τὰν Ἀμαρυλλίδα V. 1). Die nun sofort beginnende Liebesklage zeigt in ihrer Einleitung unverkennbare Ähnlichkeit mit der des Kyklopen im 11. Idyll; der Hirt richtet nämlich in den 6 ersten Versen (Id. 11, 6—11) folgende Fragen und Lockungen an Amaryllis: 1) warum verschmähst Du mich (ὦ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον etc. V. 6); 2) bin ich denn hässlich? 3) ich bringe Dir ein Geschenk ganz so wie Du Dirs gewünscht hast. Der Kyklop in Id. 11 beginnt V. 19 mit der nämlichen Frage (ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ;) und variirt dieses Thema, dass er nämlich leider verschmäht sei, bis V. 29. Dann geht er über auf das Geständniss, dass er hässlich sei (V. 30—34), was der zweiten Frage in Id. 3 entspricht, und schliesst daran eine Schilderung seiner Vorzüge und, ähnlich wie der Hirt in Id. 3, eine Aufzählung der Geschenke, die er für die Nymphe in Bereitschaft hält (11, 34—41). Von V. 12 an aber nimmt das 3. Idyll eine unverkennbare lyrische Färbung an: schau mein herzbeklemmendes Weh! könnt' ich mich in die summende Biene verwandeln und in Deine Grotte dringen durch Epheu und Farnkraut, in dem Du Dich versteckst! Jetzt erkenn' ich den Eros; ein unholder Gott ist er; wahrlich eine Löwin säugte ihn und im Eichwald erzog ihn die Mutter, der mit verzehrender Glut bis aufs Gebein mir weh thut. O Du hold blickende, aber hart wie Stein [1]), o Liebchen mit den schwarzen Brauen, heiss mich, den Geisshirten, willkommen, dass ich Dich küsse; denn schon im Küssen liegt süsse Lust. Sonst wirst Du es dahin bringen, dass ich jetzt gleich den Kranz zerpflücke, den ich Dir, liebe Amaryllis, bewahre aus Rosenknospen und duftendem Eppich. — Es folgt nunmehr (V. 24 ff.), da Amaryllis kein Lebenszeichen gibt, ein Ausbruch der Verzweiflung, in welchem der Hirt die Absicht kund gibt, ins Wasser zu springen, und wehmüthig sich der Zeichen erinnert, die ihm seinen Misserfolg

---

[1]) τὸ πᾶν λίθος; die von den Schol. gebotene Variante τὸ πᾶν λίπος „eitel Schmalz" passt allerdings besser in den Zusammenhang, da es hier, wo der Liebhaber hofft das Mädchen zu gewinnen, wenig Sinn hat ihre Hartherzigkeit zu betonen, und ist auch im Munde des Ziegenhirten nicht unschicklich, wiewohl er sich sonst auch nach unsern Begriffen zärter ausdrückt.

zum Voraus verkündeten: des Blumenorakels und des Spruchs der Siebwahrsagerin Groio und (nach der von Bücheler im Rhein. Mus. 15,453 vorgeschlagenen Lesart) der kräuterkundigen Paraibatis. Aber noch einmal sucht er durch Aussicht auf Geschenke, die eine andere erhalten soll, wenn Amaryllis hartherzig bleibt, die Geliebte zu locken, und in der That wird ihm ein günstiges Omen: sein rechtes Auge zuckt, und er entschliesst sich durch ein Lied den letzten Sturm zu unternehmen. Zu den letzten Worten, V. 37—39, macht Fritzsche die Bemerkung: haec verba non canit, sed loquitur secum vel recitat; das ist wohl ausser Zweifel, da er V. 38 (*ᾀσεῦμαι ποτὶ τὰν πίτον ὧδ' ἀποκλινθεὶς*) ausdrücklich erklärt, dass er jetzt singen werde, was denn auch V. 40—51 geschieht. Allein mir scheint, dass wir dieses Selbstgespräch schon mit V. 24 beginnen lassen müssen. Dass V. 24 den Gesang unterbricht ist ja wohl ausser Zweifel und auch von Fritzsche zugegeben; warum soll man sich also die folgenden Verse 25—36, die sich mit ihrer Erwähnung von Personen aus der alltäglichen Umgebung des Hirten ganz deutlich von den ausgeprägt lyrischen Versen 12—23 unterscheiden, gesungen denken? Was soll in einem „Liede" die Erwähnung des Fischers Olpis (V. 26) und der Siebwahrsagerin Groio (V. 31) und des Kräuterweibs Paraibatis (V. 32)? — Mit V. 40 beginnt nun das angekündigte Lied, das in 4 dreizeiligen Strophen die beglückte Liebe von Hippomenes und Atalanta, Bias und Pero, Aphrodite und Adonis, Endymion (und Selene), Jasion (und Demeter) preist. — In den Schlussversen 52—54 spricht sich die gänzliche Verzweiflung des Sängers aus, der ohne einen andern Erfolg als Kopfweh (V. 52) davongetragen zu haben, abziehen muss. Auch diese Schlussverse haben wir uns nicht gesungen zu denken.

Wir haben nach dem Bisherigen im 3. Idyll mindestens ein eigentliches Lied, das als ein solches ausdrücklich bezeichnet ist (V. 40 ff.); ebenfalls als ein Lied stellen sich die Verse 12—32 nach Ton und Inhalt dar; dagegen die Verse 1—5. 6—11. 24—39. 52—54. dienen dazu, uns die Situation, aus der jene Lieder hervorgehen, zu zeichnen; sie enthalten Monologe des Ziegenhirten, wie denn auch die Durchführung der Gliederung in dreizeilige Strophen (s. Ahrens), die in den lyrischen Partien zu Tage tritt, sich hier ohne Auswerfung und Umstellung von Versen nicht durchführen lässt. Das Gedicht nähert sich von allen bisher betrachteten Idyllen am meisten dem Drama; V. 1—5 geben die Exposition; das Übrige verläuft in 3 Akten: im ersten will der Hirt die schmollende Geliebte, nachdem er sie V. 6—11 angerufen und durch Geschenke günstig zu stimmen versucht hat, durch ein Lied (V. 12—23) versöhnen; im zweiten kommt er zur Erkenntniss seines Misserfolgs und ergeht sich in Klagen (V. 24—36), im dritten gibt ihm ein günstiges Zeichen den Muth zu erneutem Versuche, der mit völliger Niederlage und Verzweiflung endigt (V. 37—54).

Hiernach wird man, glaube ich, berechtigt sein, das 3. Idyll, ebenso wie das elfte als einen Mimus, und zwar als einen ländlichen Mimus zu bezeichnen, und anzunehmen, dass dem Dichter nicht die eingefügten Lieder die Hauptsache waren, sondern die mimische Darstellung einer Scene aus dem Hirtenleben. Ebenso wird man Id. 10 „die Schnitter" als einen ländlichen Mimus bezeichnen müssen, in welchem der Schwerpunkt nur in sofern in den Liedern der beiden Schnitter ruht, als dieselben dazu dienen, die in den vorangehenden Versen begonnene Charakteristik der beiden auftretenden Personen zu vollenden. Der Reiz des Gedichtes beruht von vorn herein auf dem Contrast des offenbar jugendlichen Bukaios (so Fritzsche ohne Zweifel richtig für Battos), der von Liebe zu der Flötenspielerin Bombyka verzehrt, seufzt und schmachtet, und dem alten Milon, der „rauh wie ein Felsbrocken" (V. 7), von nüchternem

Verstande, der sich auch in der häufigen Anwendung von sprichwörtlichen Redensarten kundgibt (V. 11. 13. 17. 40), niemals Liebespein gefühlt hát und es nicht zu begreifen vermag, wie man seine Gedanken anderswo haben kann als bei der Arbeit (*τίς δὲ πόθος τῶν ἔκτοθεν ἐργάτᾳ ἀνδρί*; V. 9). Eben dieser Contrast spricht sich nun aufs Deutlichste in ihren Liedern aus: der Junge, vom Alten aufgefordert zu singen, damit ihm die Arbeit besser von der Hand gehe, beginnt in erhabenem Stile mit Anrufung der Musen ein Lied, in welchem er die Schönheit der Geliebten, die sonst niemandem schön vorkommt, preist und seine Sehnsucht nach ihr in Bildern ausmalt, wie sie sich eben dem Bauern aufdrängen — „wie die Ziege dem Schneckenklee, der Wolf der Ziege, wie der Kranich dem Pfluge nachläuft, so bin ich in dich vernarrt“ —, ein Lied, in welchem der Anfang mit seinem feierlichen Schwung von dem kaum über die ländliche Scholle sich erhebenden Fortgang komisch absticht, so dass die klägliche Figur, die der Verliebte neben seinem derben Genossen spielt, recht ins Licht tritt. Dieser letztere gibt den Gesang zurück mit der gleichen Anzahl von Versen, die aber nicht wie das Lied des Bukaios ein zusammenhängendes Ganze bilden, sondern eine bunte Reihe von Gedanken, wie sie sich dem Schnitter, dessen Horizont nicht über den Kreis der Feldgeschäfte hinausgeht, aufdrängen, wenn er bei der Arbeit über den Acker hinblickt, ein ergötzliches Durcheinander von Bauernregeln und Bauernspässen, das übrigens der fromme Anruf an Demeter um Beistand zur Arbeit und reiche Ernte ganz passend eröffnet: zuerst ein ermunterndes Wort an die Garbenbinder und eine Anweisung, wie sie die Garben legen sollen; dann sieht der Sänger im Geist schon die Drescher bei der Arbeit und wünscht ihnen unermüdlichen Fleiss; folgt eine Regel für die Schnitter: mit der Lerche heraus und nach Haus, um Mittag ruht aus; endlich ein lustiger Stossseufzer über den Durst und ein scheltender Zuruf an den Aufseher, der die Leute auf ihr Linsengericht auch noch warten lässt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass mindestens das erste Lied aus dem durch die vorangehende dramatische Schilderung gegebenen Zusammenhang heraus, bez. in denselben hinein gedichtet ist und ohne denselben kaum verständlich wäre, während der „Lityerses“ des Milon mit seinem manchfaltigen Inhalt zwar überall stehen könnte und unter allen Umständen als eine kostbare Probe ländlicher Lyrik betrachtet werden müsste, aber eben doch zu der echt bauernmässig nüchternen Art des Milon, wie sie in der vorangehenden Scene geschildert ist, ganz besonders passt.

Ein ländlicher Mimus ist vollends unzweifelhaft das 4. Idyll „die Hirten“, welches überhaupt kein Lied enthält, sondern ganz und gar aufgeht in der Schilderung des Treibens der Hirten in den Bergen. Dieselben sind repräsentirt durch den die Rinder des Aigon weidenden Korydon und den müssig herumstreichenden Battos, welcher letztere sich auf Kosten des etwas einfältigen Korydon und der Herren derselben mit allerlei Stichelreden die Langeweile vertreibt, wobei es ihm übrigens begegnet, dass er einmal bei zufälliger Erwähnung einer Amaryllis (der Dichter erinnert hier unzweideutig an das 3. Idyll) einer sentimentalen Anwandlung erliegt und weiterhin, als er sich einen Dorn in den Fuss getreten, die Hilfe des guten Korydon in Anspruch nehmen muss. Hinsichtlich des Id. 20 „der junge Rinderhirt“, 21 „die Fischer“, 27 „Liebesgespräch“, deren Echtheit bestritten ist, können wir uns auf die Bemerkung beschränken, dass auch sie keine Lieder enthalten, sondern dramatische Darstellungen von Scenen aus dem Landleben bieten.

Es bleiben uns nun, wenn wir zunächst von Id. 7 „das Erntefest“, das eine eigenthümliche Stellung unter den bukolischen Gedichten Theokrits einnimmt, absehen, noch 5 bu-

kolische Gedichte übrig, von denen schon die überlieferte Aufschrift besagt, dass sie Hirtengesänge enthalten, und in welchen denn auch die eigenthümliche Form des sicilischen Hirtengesangs, der βουκολιασμός, in einer Weise hervortritt, dass wir nicht umhin können zuzugeben, dass es hier dem Dichter im Wesentlichen um künstlerische Wiedergabe dieses volksmässigen Gesanges zu thun war. Was ist aber das Wesen des βουκολιασμός? Wir sind für die Beantwortung dieser Frage ganz auf Theokrits Gedichte und die Scholien zu denselben angewiesen; wo in den Gedichten oder in den Überschriften das Wort βουκολιαστὴς oder βουκολιάζεσθαι vorkommt, da haben wir überall einen Wechselgesang, ein Wettsingen, einen mitunter sehr erbitterten Sängerkampf um einen Preis; und so fehlt denn auch in den ältesten Anfängen des bukolischen Gesangs, von denen die Scholien zu erzählen wissen, der Wettkampf nicht (τὸν δὲ νικήσαντα λαμβάνειν τὸν τοῦ νενικημένου ἄρτον, Ahrens 2 S. 5). Natürlich sangen die Hirten auch für sich allein; aber jenes Wettsingen war die häufigste Form ihres Gesangs und es scheint fast, als ob nur das Wettsingen als βουκολιασμός bezeichnet worden sei, wenigstens trägt das erste Idyll, in welchem der Schafhirt Thyrsis allein singt, nicht die Aufschrift βουκολιασμός oder dergl., sondern ᾠδή, obwohl das einleitende Gespräch die unten zu erwähnende Eigenthümlichkeit des βουκολιασμὸς, den Parallelismus von Rede und Gegenrede, zeigt. Also der βουκολιασμὸς war in der Regel ein Wechselgesang; was aber die beiden einander respondirenden Sänger vortrugen, trug nicht nothwendig den Charakter eines Liedes; es konnte ganz wohl auch eine mimische Darstellung sein. Den Beweis dafür liefert das schon oben kurz berührte 6. Idyll, welches den Titel führt: Βουκολιασταὶ Δάφνις καὶ Δαμοίτας. Dort unterhalten sich zwei Hirten damit, dass sie eine Improvisation „der verliebte Kyklop“ mimisch darstellen; der eine übernimmt die Rolle des Kyklopen, der andere die irgend eines unbetheiligten Zuschauers seiner Liebesmüh'; diesem fällt die Aufgabe zu, den einfältigen Kyklopen zu einer Äusserung seiner Gefühle dadurch zu veranlassen, dass er ihm weismacht, Galateia sei sterblich in ihn verliebt und suche durch unzweideutige Liebeszeichen seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen: sie wirft ihn, sagt Daphnis, mit Äpfeln, ihn und seinen Hund, der am Ende die Schöne in die Waden beissen wird, wenn Polyphem nicht Acht gibt; sie kokettirt, indem sie sich hin und her auf den Wellen wiegt wie der leichte Distelsame, den die Luft dahinführt; sie flieht, wenn er zur Liebe aufgelegt ist und verfolgt ihn, wenn er nichts von ihr will — kurz sie lässt kein Mittel unversucht ihn zu besiegen; denn dem Eros erscheint gar oft schön, was nichts weniger als schön ist. — Der Kyklop darf natürlich den Schalk nicht merken, sondern Damoitas lässt ihn selbstgefällig die schlaue Taktik rühmen, die er den angeblich längst von ihm erkannten Künsten der Galateia gegenüber anwendet: er will durch erheuchelte Gleichgiltigkeit, ja Feindseligkeit — er selbst hat dem Hunde ein Zeichen gegeben die Nymphe anzubellen — sie mürbe machen; er wird ihren Boten die Thür verschliessen, bis sie ihm das eheliche Lager zu bereiten schwört. Die Anspielung des ersten Sängers auf seine Hässlichkeit hat er gar nicht verstanden, sondern rühmt schliesslich ganz naiv seine Schönheit, die ihm der ruhige Meeresspiegel gezeigt hat. — „Nachdem er also gesprochen (τοσσ' εἰπὼν) küsste Damoitas den Daphnis, und gab diesem eine Syrinx, der aber jenem eine schöne Flöte; es flötete Damoitas und auf der Syrinx blies der Rinderhirt Daphnis, da tanzten sogleich im weichen Grase die Kälber; Sieger war keiner von beiden; unbesiegt blieben sie.“ Mit diesem Berichte des Dichters schliesst das Idyll, wie es auch eine erzählende Einleitung (nebst Widmung an Aratos, den Dichter der Φαινόμενα, einen Freund Theokrits) hat und auch

zwischen den beiden Reden der Dichter das Wort nimmt, um den neuen Redner einzuführen. Während wir also nach V. 42 uns die beiden Hirten ihre Rollen sprechend zu denken hätten, heisst es V. 4 und 20: ἄειδον bez. ἄειδεν. Wahrscheinlich haben wir uns den „Gesang" als eine Art Recitativ zu denken, wie es heute noch in poetischen Wechselreden vom italienischen Volke angewendet wird. Hirtenlieder sind es jedenfalls nicht, was die beiden singen, und ihr Spiel ist sicherlich dem Drama näher verwandt als der Lyrik. Nehmen wir vollends die Einleitung mit der wenn auch kurzen Beschreibung der beiden auftretenden Hirten und den Schluss, in dem die Freude der beiden Burschen über ihre gelungene Aufführung lustig geschildert wird, so wird nicht zu bestreiten sein, dass der Dichter im 6. Idyll keinen anderen Zweck verfolgt, als ein Stück Hirtenleben vorzuführen, ein Bild aus dem Hirtenleben zu entwerfen.

In den Idyllen 5, 8 und 9 nun lernen wir eine anders nüancirte Form des βουκολιασμός kennen, welche besonders beliebt gewesen zu sein scheint, weil sie den Sängern, nachdem einmal der Anfang gemacht war, gewisse Hilfen gewährte, die dem Ungeübten willkommen sein mochten, während sie andererseits dem Geübten die Bethätigung höherer Kunst keineswegs verwehrten. Es pflegten nämlich die Sänger in kurzen Strophen einander zu respondiren in der Weise, dass der Antwortende sich so genau wie möglich an die Form, ja an den Gedanken desjenigen, der den Ton angegeben hatte, anschloss, seine Strophe der des andern durchaus parallel zu machen suchte (ἀμοιβαία ᾠδή Id. 8, 31). Was lässt nun aber Theokrit seine Hirten singen? Betrachten wir zunächst das 5. Idyll (Βουκολιασταὶ Κομάτας καὶ Λάκων), in welchem ein Ziegenhirt aus Thurioi und ein Schafhirt aus Sybaris — der Schauplatz ist ebenso wie in Id. 4 und nach Hauler de Th. vita etc. p. 65 auch Id. 10 in Unteritalien — an einer Quelle zusammentreffen. Der Parallelismus der Wechselrede beginnt gleich von Anfang an: Ihr Geissen, ruft der Ziegenhirt, seid vor des Sibyrtas Schäfer da auf der Hut, gestern stahl er mir ein Wams — und der andere erwidert: Fort vom Brunnen, ihr Schafe! seht ihr den Komatas nicht, der mir kürzlich eine Syrinx gestohlen! In dieser wenig „idyllischen" Weise geht es weiter bis V. 19, Schimpf wird mit Schimpf, Scheltwort mit Scheltwort vergolten — niemand wird in solchem Gezänk Hirtenlieder erkennen wollen; auch wird, obwohl, wie bemerkt, die Form des βουκολιασμὸς von Anfang an zu Tage tritt, erst in V. 22 der Vorschlag zu einem Wettgesang gemacht, und nach erneutem hitzigen Wortgefecht, das ebenfalls in der Hauptsache die bukoliastische Form wahrt, und nachdem sie einen Holzhauer als Kampfrichter gewonnen, beginnen sie den Sängerstreit; hier hebt nun in der That ein Hirtenlied an (V. 80): die Musen lieben mich, viel mehr denn den Sänger Daphnis; ich aber habe ihnen jüngst zwei Ziegen geopfert — singt Komatas, und Lakon erwidert: auch ich mag mich rühmen, denn mich liebt Apollon gar sehr, und einen schönen Widder weide ich für ihn: schon naht das Karneenfest. Im Folgenden rühmen sie ihr Liebesglück und die Geschenke, die sie den Geliebten bringen wollen, richten gelegentlich einen Zuruf an ihre Heerde, apostrophiren Heuschrecken und Grillen, schelten auf Füchse und Käfer, ergehen sich in kühnen Wünschen: möchte doch Milch und Wein und Honig in den Bächen fliessen und die Weiden Früchte tragen — kurz, sie singen zwanglos und regellos alles, was ihnen in den Sinn kommt (vgl. den Schnittergesang im 10. Id., oben S. 36); was aber stetig wiederkehrt, ist ein Ausbruch ihrer gereizten Stimmung gegen einander, die sich theils in versteckten Anspielungen, theils in recht deutlichen und derben Worten Luft macht, bis endlich der Kampfrichter Stille

gebietet und dem Komatas den Siegespreis zuspricht, der sofort ein übermüthiges Triumphlied anstimmt. — Der erbitterte Streit, mit dem die beiden Hirten vor uns auftreten, setzt sich also das ganze Gedicht hindurch fort und wird in dem Wettgesang ebensowohl ausgefochten wie vorher in dem Schimpfduett, ein grosser Theil des Gesanges passt eben nur zu der vorgeführten Situation, die er lebendig und anschaulich machen hilft, und ist verständlich nur im Munde der Persönlichkeiten, die wir kennen gelernt haben und deren Charakteristik eben dieser Gesang vollendet. Demnach würde man wohl mit Unrecht dem Ganzen vorwiegend lyrischen Charakter beilegen; vielmehr kann, wie mir scheint, kein Zweifel darüber bestehen, dass der Dichter auch hier eine Scene aus dem Hirtenleben schildern wollte, zu dem freilich der Gesang als ein unumgängliches Ingrediens gehörte.

Anders verhält es sich nun aber allerdings mit den Idyllen 1 *Θύρσις ἢ ᾠδὴ*, 8 und 9 *Βουκολιασταὶ Δάφνις καὶ Μενάλκας.* Im erstgenannten singt ein Ziegenhirt Thyrsis die Ballade vom Leiden und Sterben des Hirtenheros Daphnis, in den beiden andern haben wir ein Wettsingen zwischen einem Rinderhirten Daphnis (der durchaus nicht nothwendig identisch mit jenem Heros sein muss) und einem Schaf- und Ziegenhirten (V. 2, 45, 49, 63) Menalkas. In Id. 1 und 8 ist die dramatische Einkleidung, bez. in Id. 8 der erzählende Prolog und Epilog, sowie in Id. 1 die ausführliche Beschreibung des zum Preise bestimmten Gefässes offenbar Beiwerk und der Kern liegt in den Gesängen, die denn auch mit der Einkleidung in keinem inneren Zusammenhange stehen, sondern auch von dieser abgelöst vollkommen verständlich und selbständige lyrische bez. lyrisch-epische Gedichte sind. Vollends das 9. Idyll, welches denselben Titel führt wie das achte, enthält überhaupt nichts als die beiden Liedchen des Daphnis und Menalkas V. 7—13 und V. 15—21; denn die Echtheit der übrigen Verse, die eine Aufforderung des Dichters an die beiden Hirten, den Wettgesang anzustimmen, den Bericht über seine Beifallsbezeugung und Belohnung ihres Gesangs, sowie eine Art Abschiedsgruss an die bukolischen Musen enthalten, der als Epilog zu einer Sammlung von Hirtengedichten verfasst sein mag — ist im höchsten Grade zweifelhaft.

Was schliesslich das 7. Idyll *Θαλύσια* betrifft, durch welches Theokrit „die Erinnerung an einen in Chios verlebten frohen Tag verewigen" will, so gehört dasselbe nur uneigentlich der bukolischen Poesie an; die hier im Wettgesange sich messen, sind keine wirklichen, sondern verkleidete Hirten, die Vorgänger der maskirten Schäfer des 17. und 18. Jahrhunderts. Indessen ist ohne Weiteres zuzugeben, dass, wenn auch die Beschreibung der Wanderung nach dem Landsitze des Phrasidamos und Antigenes und die Schilderung des Erntefestschmauses dem Dichter keineswegs Nebensache ist, doch ebenso viel Gewicht auf die eingefügten Lieder V. 52—89 und 91—127 fällt, dass also Theokrit hier ebensowohl Lyriker wie erzählender oder beschreibender (denn mit dem Drama hat dieses Gedicht nichts gemein) Dichter ist.

In summa: von den bukolischen Gedichten Theokrits enthalten mehrere überhaupt keine lyrischen Bestandtheile, nämlich die Idyllen 4, 6, 11 (um von den zweifelhaften Id. 20, 21 und 27 abzusehen); was die übrigen betrifft, so muss es hinsichtlich der Id. 3, 5, 10 als eine Verkennung ihres eigentlichen Wesens angesehen werden, wenn man leugnet, dass der Dichter in diesen Idyllen einen anderen Zweck verfolgt und erreicht hat, als die dramatisch lebendige Schilderung des Lebens und Treibens der Hirten und Landleute überhaupt in ihrem Verkehr unter einander, mit ihren Geliebten, ihren Heerden, der sie umgebenden Natur, eine Schilderung, welche bei der Vorliebe der sicilischen Hirten und Bauern für Musik und Gesang

nur dann lebenswahr und naturgetreu ausfallen konnte, wenn sie der Lieder nicht entbehrte. Dass dagegen in drei weiteren bukolischen Gedichten, nämlich Id. 1, 8 und 9 die Hirtenlieder eine selbständigere, das Ganze beherrschende Stellung gewonnen haben und nicht mehr blos neben anderen Mitteln dem Zwecke der Darstellung des Hirtenlebens dienen, sondern für sich vermöge des ihnen als lyrischen Gedichten innewohnenden Reizes wirken sollen, ist wohl nicht zu bestreiten. Immerhin darf aber nicht vergessen werden, dass selbst diese vorherrschend lyrischen Gedichte (mit Ausnahme von Id. 9, dessen nicht lyrische Bestandtheile wahrscheinlich unecht sind) eine dramatische Umrahmung haben, sofern in Id. 9 nach vorausgehender erzählender Einleitung und in Id. 1 ohne eine solche die zum Singen sich anschickenden Hirten über die Preise u. dgl. sich besprechen, worauf nach Beendigung des Gesangs in Id. 9 ein erzählender Schluss, in Id. 1 aber ein Epilog eines der auftretenden Hirten folgt.

Erinnern wir uns, dass schon in den epischen Jugendwerken Theokrits die Handlung zurücktritt oder verschwindet, um dem Charakter- oder Lebensbilde Platz zu machen, dass auch dort der Dichter sich offenbar dann erst in seinem Elemente fühlt, wenn er uns einfache Menschen in ihrer Eigenart charakterisiren, das Thun und Treiben in den beschränkten Kreisen des alltäglichen Lebens oder der ländlichen Arbeit schildern kann, so werden wir eine naturgemässe Entwicklung darin erkennen, dass er von jenen epischen Versuchen fortschritt zu Dichtungen, die auf eigentliche Handlung, auf eine Fabel völlig verzichtend ihre Aufgabe ausschliesslich in der Zeichnung von Bildern aus dem Volksleben in Stadt und Land, in der genrebildartigen naturgetreuen Schilderung der Bürger und Bauern Siciliens (und Unteritaliens) finden; wir werden z. B. in der Darstellung der Alkmene und des Amphitryon im 24. Idyll die Keime der „Bilder aus der Stadt“ (Id. 2, 14, 15) und in der Beschreibung des Heerdenreichthums der Augeias im 25. Idyll die Ansätze zu den „Bildern aus dem Landleben“ (Id. 3, 4, 5, 6, 10, 11 [20, 21, 27]) erkennen.

Wenn soeben die Hauptwerke Theokrits durch die naheliegende und oft gebrauchte Vergleichung mit Genrebildern charakterisirt wurden, so ist vielleicht hier der Ort zu fragen, ob nicht vielleicht der alte Name *εἰδύλλια*, den man vielfach mit „Bildchen“ übersetzt, eben diese Vergleichung an die Hand gebe und beweise, dass man von Alters her das Wesen der theokritischen Dichtung in der Vorführung von Bildern, in der poetischen Schilderung und Beschreibung gefunden habe. Dies ist nicht der Fall. Abgesehen davon, dass alle Gedichte Theokrits ausser den Epigrammen, also auch solche, auf welche jene Vergleichung nicht passt, den Namen *εἰδύλλια* tragen — *εἰδύλλιον*, die Deminutivform von *εἶδος* heisst gar nicht das Bildchen, weil *εἶδος* nicht das Bild heisst; *εἶδος* heisst vielmehr das äussere Aussehen, die Form, die Art und entspricht dem lateinischen forma und species; das Bild, das Abbild einer Sache heisst *εἰκών*. Nun weiss man aber aus den Scholien zu Theokrit (Ahrens 2 S. 7, Z. 11, vgl. Adnot. S. 456) und anderen Quellen, dass man die Siegesgesänge Pindars *εἴδη* „Weisen“ nannte. Dieser Bezeichnung lagen die Unterschiede der metrischen Form zu Grunde, welche jene Gesänge Pindars aufwiesen; mit der Zeit nun gieng diese ursprüngliche Bedeutung des Wortes *εἶδος*, wornach es, von Gedichten gebraucht, eine besondere rhythmische oder metrische „Weise“ bezeichnete, verloren und es blieb die allgemeine Bedeutung „Lied, Gedicht“ übrig. Nunmehr konnte die Deminutivform *εἰδύλλιον* passend auf Gedichte angewendet werden, die entweder von kleinem Umfang waren oder, wie die Gedichte Theokrits, durch die zierliche glatte Darstellung, die sorgfältige Ausführung des Details den Charakter des Niedlichen erhielten.

Ist diese Ansicht über Herkunft und Bedeutung des Worts *εἰδύλλιον* (aufgestellt von Christ in den Verh. der 26. Vers. der Philol. zu Würzburg 1869) richtig, so steht fest, dass der Titel nicht von Theokrit selbst herrührt, da zu seiner Zeit sich die ursprüngliche Bedeutung von *εἶδος* „Weise" noch nicht so verflüchtigt haben konnte, dass man Gedichte, die keine metrische Verschiedenheit aufweisen, mit einem Namen bezeichnet hätte, der eben eine solche Verschiedenheit hervorhebt. Wann aber Theokrits Gedichte den Titel *εἰδύλλια* erhielten, lässt sich nicht bestimmen [1]). Vom 2. Jahrhundert n. C. an finden sich Spuren, welche darauf hinweisen, dass dieser Titel als Auskunftsmittel betrachtet wurde, wenn es sich darum handelte, kleinere Gedichte, die keiner Dichtungsgattung ausschliesslich angehörten, zu rubriziren. So sagt der jüngere Plinius (ep. 4, 14) von seinen poetischen Kleinigkeiten (die wie Theokrits Gedichte alle in einem und demselben Versmass abgefasst waren): proinde sive epigrammata sive idyllia sive eclogas sive, ut multi, poematia seu quod aliud vocare malueris licebit voces; ego tantum hendecasyllabos praesto. Und im 5. Jahrhundert betitelte Ausonius eine Gedichtsammlung buntesten Inhalts edyllia. So könnte denn auch derjenige, welcher den Werken Theokrits den Namen *εἰδύλλια* schöpfte, damit nichts anderes gemeint haben, als „vermischte Gedichte".

Sei dem wie ihm wolle, wenn wir den Namen *εἰδύλλιον* mit „Kleinbild" oder „Genrebild" wiedergeben dürften, so wäre er eine glückliche und treffende Bezeichnung der Gedichte Theokrits. Denn in der That bietet die Mehrzahl derselben, wie wir gesehen haben, Schilderungen aus dem Leben und Treiben einfacher Menschen in alltäglicher Umgebung, im Hause und auf der Strasse, auf Feld und Weidetrift; und diese Bilder sind, wie das Genrebild sein soll, nach Zeichnung und Colorit naturgetreu und realistisch; sie idealisiren nicht, sondern charakterisiren; der Dichter versetzt uns nicht in eine erträumte Welt, führt uns nicht ideale Gestalten und Zustände vor, sondern lässt seine Menschen in ungeschminkter Natürlichkeit reden und handeln; er ist nicht sentimental, sondern naiv.

Hat nun Theokrit mit diesen poetischen Genrebildern etwas ganz Neues aufgebracht; hat es den Griechen vor Theokrit an dem Sinn und Geschmack für solche realistische Kleinmalerei gefehlt oder an der Fähigkeit solche Bilder zu produziren? Keineswegs, wir finden in der Quelle aller griechischen Poesie, bei Homer, mehr als eine Schilderung, die wir als Idyll in dem angegebenen Sinne bezeichnen können; schon oft hat man auf Nausikaas Wäsche, auf die Bewirthung des Bettlers Odysseus beim Sauhirten Eumaios, oder auf die Viehwirth-

[1]) Neuerdings hat Otto Hempel (quaestiones Theocriteae, Kieler Diss. 1881) eine andere Ansicht aufgestellt. Er nimmt an, dass der Name *εἰδ.* auf die alexandrin. Bibliothekare zurückzuführen sei. Diese hätten (worüber Ritschl, die alex. Bibl. I, 2 zu vergleichen) die ihnen anvertrauten Bücher oder zunächst die poetischen Werke nach ihrem Inhalt in Rubriken eingetheilt, welche *εἴδη* hiessen, soweit die darunter fallenden Werke dem Umfang nach bedeutend waren oder dem grossen Stile angehörten, *εἰδύλλια* aber, soweit sie von kleinem Umfang waren oder der naiven, zierlichen, niedlichen u. s. w. Art angehörten; man hätte z. B. ein *εἶδος ἐπικὸν*, *εἶδος τραγῳδικὸν* etc. und andererseits ein *εἰδύλλιον ἐπικόν*, *μιμικόν*, *βουκολικὸν* etc. unterschieden. Da nun Theokrit mit seinen manchfaltigen Werken in allen *εἰδύλλια* d. h. Rubriken der kleinen Gattung vertreten war, so sprachen die Bibliothekare von ihm als „dem Dichter der kleinen Arten" (*ὁ τῶν εἰδυλλίων ποιητής*). Diese Bezeichnung drang dann ins Publikum und wurde hier in der Weise missverstanden, dass *εἰδύλλια* als Bezeichnung der Werke Ths. angesehen und gebraucht wurde und weiterhin als Titel für alle Gedichte, welche mit diesen die Kleinheit, Zierlichkeit etc. gemein hatten, in Aufnahme kam. — Ich bin nicht in der Lage, für oder gegen diese Ansicht durchschlagende Gründe beizubringen. Ihr Urheber bezeichnet sie selbst als blosse Conjektur und sie bedarf jedenfalls quellenmässiger Stützen.

schaft des Kyklopen hingewiesen, und den Unterschied zwischen diesen homerischen Idyllen und den theokritischen nur darin gefunden, dass jene als Glieder eingefügt sind in den Organismus eines grossen Gedichts und durch den grossartigen Hintergrund, von dem sie sich abheben, selbst in eine andere, höhere Sphäre versetzt werden, während Theokrit das, was im alten Epos zwar vorhanden, aber nicht zu voller Ausbildung gelangt war, auf eigene Füsse gestellt und zu selbständiger Bedeutung gebracht hätte. Allgemein wird das Idyll als Spielart des Epos betrachtet, geradezu als die selbständig losgelöste epische Episode bezeichnet, während zugleich Theokrit dessen Erfinder und Meister genannt wird. Allein mag auch das moderne Idyll vorwiegend epischen Charakter tragen, das antike Idyll Theokrits (worunter wir nunmehr ausschliesslich jene Charakter- und Sittengemälde aus dem Bürger- und Bauernleben verstanden wissen wollen), ist nicht episch. Die dialogische und monologische Form desselben nöthigt uns, es vielmehr als eine *Abart des Dramas* zu betrachten. Wir können den Dialog und Monolog bei Theokrit schon deswegen nicht als eine zufällige Einkleidung, als eine blosse Form der Erzählung bez. Schilderung ansehen, weil er in allen seinen Gedichten mit Ausnahme der eigentlich epischen und lyrischen, also in allen, welche jene Lebensbilder darstellen, regelmässig erscheint. Auch bewegt sich der Dialog nicht in langathmigen Reden und Gegenreden wie im Epos, sondern er ist kurz, lebendig und schlagend, ein wirkliches Wortgefecht, und im Monolog ergeht sich der Redende nicht in langen Erzählungen und Beschreibungen, sondern er spricht seine wechselnden Stimmungen und Empfindungen, wie sie ihm der Augenblick eingibt, aus; die Ausnahmen im 1., 2., 7., 14. Idyll beweisen hiegegen nichts.

Nun war aber Theokrit keineswegs der erste, welcher Genrebilder aus dem Volksleben in dramatischer Form verfasste. Die mimische Darstellung komischer Scenen aus dem täglichen Leben war in Sicilien volksthümlich und schon zwei Jahrhunderte vor Theokrit hatte der bedeutendste unter den Dichtern, welche die Insel die ihrigen nannte, der wilden Pflanze kunstmässige Pflege angedeihen lassen. Von *Epicharmos* (5. Jahrh. v. C., geb. in Kos, aber mit seinem ganzen Leben Sicilien angehörend, lebt am Hofe Hierons d. ä.), welcher zuerst die überall, wo dorische Griechen wohnten, heimische Volksposse auf eine höhere Stufe hob, ist ausgemacht, dass er neben mythologischen Travestien mit Vorliebe sicilische Charakter- und Sittengemälde schuf. Epicharms Komödien aber waren (um mit Lorenz, Epicharm S. 173 f. zu reden), so viel sich aus den Fragmenten ersehen lässt, blosse dramatische Skizzen, wo alles Gewicht auf die Charakterschilderung fiel; die komische Fabel war da, aber höchst einfach, ein blosses Faktum, welches entweder allgemein bekannt oder sehr leicht angedeutet und schnell fassbar war. In den Rahmen dieser festen und unbeweglichen Situation wurde dann, lose verbunden, eine Reihe episodischer Scenen eingefügt, welche dazu dienten, die gewählten Charaktere von verschiedenen Seiten zu beleuchten, aber von dramatischem Conflikte war schwerlich eine Spur vorhanden. — Man könnte diese Worte ebensogut auf Theokrits Idyll 4 „die Hirten“ oder 15 „die Syrakusanerinnen“ u. a. beziehen.

Während aber Epicharm seine Sittengemälde für die Bühne dichtete, waren die μῖμοι des jüngeren, übrigens auch noch dem 5. Jh. angehörigen *Sophron* aus Syrakus, die eben auch nichts anderes sein wollten als „Bilder aus dem täglichen sicilischen Leben“ (Bernhardy) entweder für die Lektüre oder jedenfalls nicht zu eigentlich scenischer Darstellung, sondern zum Vortrag durch einen geschickten Deklamator bestimmt. Sie waren nicht in Versen, sondern in einer Art von rythmischer Prosa abgefasst. Auch bedeuten sie gegenüber den Komödien

des Epicharm keineswegs einen Fortschritt in der Weise, dass sie die in den letzteren liegenden Anfänge des Lustspiels weiter entwickelt, sich dem eigentlichen Lustspiele mehr genähert hätten; im Gegentheil scheint Sophron mit bewusster Absicht Fabel und Intrigue vermieden und sich rein auf die dialogische Darstellung einzelner komischer Situationen aus dem Volksleben beschränkt zu haben. In der Darstellung derselben legte er aber eine solche Kunst an den Tag, dass z. B. Plato ihn mit Eifer studirt und für die lebendige Gestaltung seiner Dialoge benutzt haben soll.

Dass nun Theokrit in die Fussstapfen Sophrons getreten ist, wird hinsichtlich einzelner seiner Gedichte, die dann auch, wie bereits angeführt wurde, gewöhnlich als Mimen bezeichnet werden, ausdrücklich von den Scholien bezeugt (Ahrens 2, S. 12 und 26). Dass er auch von Epicharmos, dem grössten Dichter seiner sicilischen Heimat, gelernt hat, bedarf keines Beweises, es wird aber wenigstens hinsichtlich der Sprache seiner Gedichte ebenfalls von den Scholien hervorgehoben, dass er sie nach der *ἀνειμένη Δωρὶς* des Epicharmos (und Sophron) gebildet habe (Schol. ed. Ziegler p. 5, Übersetzung von Lorenz, Epicharm S. 153: Theokrit gebrauchte am meisten den nachlässigen und bei den unteren Volksklassen herrschenden Dorismus, den er von Epicharm und Sophron empfangen hatte).

Wir glauben hiernach sagen zu können: Theokrit ist mit bewusster Absicht sowohl in den allgemein als mimisch bezeichneten als auch in den sogenannten bukolischen Idyllen auf dem von Epicharm und Sophron gebahnten Wege weitergeschritten. Wenn sich schon von Sophrons Mimen annehmen lässt, dass sie auf dramatische Handlung, auf die Durchführung eines Conflikts ganz oder gar verzichteten und in sofern einen Rückschritt oder jedenfalls keinen Fortschritt gegenüber den Komödien Epicharms darstellten, so wissen wir das von Theokrits Sittengemälden gewiss; wenn Sophrons Mimen (was mir nicht wahrscheinlich ist) je noch zu scenischer Aufführung bestimmt waren, die seinigen waren es entschieden nicht mehr. Wenn er von Sophron abweichend, von der Prosa zum Verse zurückkehrte und den epischen Hexameter zum Masse seiner Dichtungen wählte, so geschah dies, weil ihm derselbe von seinen früheren epischen Gedichten her geläufig war und weil ihm vielleicht die rythmische Prosa Sophrons selbst diesen Vers nahe legte (vgl. Fritzsche de poetis Gr. buc. pag. 19).

Die glücklichste Neuerung aber, die Theokrit einführte, ein wirklicher Fortschritt, besteht darin, dass er das Leben der Hirten zum hauptsächlichen Gegenstande seiner Schilderungen machte. Durch dieses Hinabsteigen in die Sphäre einfacher Naturmenschen kam er nicht nur einer Geschmacksrichtung entgegen, die seiner Zeit, deren Kultur sich überlebt hatte und, können wir hinzusetzen, jeder kulturmüden Zeit natürlich war, sondern er entsprach auch einer alten Neigung seiner Landsleute und entwickelte bereits vorhandene Keime und Ansätze. Denn das Leben der sicilischen Hirten mit seinen Liedern und Sagen hatte längst das Interesse der Gebildeten erweckt; der lyrisch-epische Dichter Stesichoros von Himera (7. und 6. Jh. v. C.) hatte die Sage vom Hirtenheros Daphnis behandelt und selbst von Epicharm lässt sich auf Grund der eigenthümlichen Angaben über seine Abstammung vermuthen, „dass auch das Hirtenleben in seinen Lustspielen vorkam“ (Holm Gesch. Siciliens II, S. 312 vgl. mit Lorenz Epicharm S. 48).

Ich fasse kurz das Wesentliche aus den bisherigen Ausführungen zusammen. Die unter Theokrits Namen überlieferten sehr verschiedenartigen Gedichte heissen, abgesehen von den Epigrammen, samt und sonders *εἰδύλλια*, ein Titel, dessen ursprüngliche Bedeutung nicht mehr

mit Sicherheit festzustellen ist; wir sind jedoch berechtigt, diesen den Werken Theokrits und seiner Nachfolger eigenthümlich anhaftenden Titel speziell von den eigenthümlichen und originellen Dichtungen Theokrits zu gebrauchen. Dies sind aber die Bilder aus dem Volksleben in Stadt und Land. Es sind dies nicht, wie die modernen Idyllen, epische Dichtungen, sondern dramatische; es sind keine eigentlichen Dramen; denn sie entbehren der Handlung und haben nur die Aufgabe, charakteristische Figuren in einfachen Situationen und alltäglicher Umgebung vorzuführen; aber sie stehen vermöge ihrer Form der dramatischen Dichtung näher als jeder anderen Gattung, obwohl in den meisten der Bilder aus dem Hirten- und Bauernleben lyrische Gesänge als wesentliche Bestandtheile erscheinen. Mit diesen Idyllen ist Theokrit ein Nachfolger des Epicharmos und Sophron geworden, und während die übrigen alexandrinischen Dichter auf abgelebte Formen zurückgriffen und sich in der Hauptsache auf Nachahmung beschränkten, ist es ihm gelungen, durch Einführung oder wenigstens Ausbildung der Bukolik die Entwicklung der dorischen Komödie, wie sie sich in Sicilien gestaltet hatte, weiterzuführen.
